

например, обряду продажи косы невесты — редуцированно, пересмысленно, в игровом и символическом плане. При этом наблюдается изменение природы элементов обрядности, когда обряд «отделяется от быта, становясь игрой»<sup>42</sup>.

Формирование приговорок при сватовстве, очевидно, связано с традицией приговоров импровизационного характера свадебного дружки. Сошлемся на вывод К. В. Чистова, считающего «приговоры дружки, расшник» теми жанровыми разновидностями народного искусства, «при исполнении которых намеренные изменения поощрялись традицией»<sup>43</sup>.

Развитие традиции приговоров при сватовстве сегодня идет по линии развития игрового начала. По наблюдению И. Р. Липовецкой, приговорки являются фактом живого бытования, но они исполняются в шуточной форме. Как показывает практика, таким образом легче скрасить несколько неловкий момент первой встречи<sup>44</sup>.

По нашим наблюдениям, сейчас в Зауралье анализируемые приговорки оторвались от своего традиционного места в свадебном обряде: теперь они приурочены к приезду жениха за невестой. Здесь приговорки о купле-продаже естественны: подружки невесты «продают» ее, а жених приехал «покупателем». Приговорки исполняются с полным пониманием их игровой, занимательной роли, они не оскорбляют чувств жениха и невесты и вместе с тем связывают наше время с прошлым, с культурой прадедов. Так в новой свадебной обрядности зазвучала старинная традиция — «продукт длительного исторического развития»<sup>45</sup>.

В. А. АЛЬБИНСКИЙ  
Пермский университет

## СТРУННО-СМЫЧКОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В ФОЛЬКЛОРЕ РАБОЧИХ ФАБРИКИ «СЕВЕРНЫЙ КОММУНАР»

Наиболее полно и разнообразно струнно-смычковое исполнительство и промысел пермского Прикамья оказались представлены в фольклоре жителей поселка городского типа Северный Коммунар и его окрестностей. В связи с массовым переселением в эти места безземельных крестьян из Эстонии, Латвии, Белоруссии, юго-восточных уездов Вятской губернии в 1900-х гг., а позднее, в пер-

<sup>42</sup> Соколов Б., Соколов Ю. Поэзия деревни. М., 1926. С. 104.

<sup>43</sup> Чистов К. В. Вариативность и поэтика фольклорного текста // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. IX Междунар. съезд славистов. М., 1983. С. 167.

<sup>44</sup> Липовецкая И. Р. Современная свадебная обрядность горнозаводского Урала... С. 66.

<sup>45</sup> Аникин В. П. Календарная и свадебная поэзия. М., 1970. С. 71.

вые послевоенные годы, в результате переезда сюда и поступления на постоянную работу на картонную фабрику «Северный коммунар» и ее лесокOMBинат жителей соседних верхнекамских районов Удмуртской АССР и Кировской области — в связи с этими обстоятельствами в Прикамье появились многочисленные и разнообразные этнокультурные комплексы народных умельцев-инструменталистов, функционировавшие как очаги аутентичной музыкально-инструментальной культуры вплоть до конца 1970-х гг. Образовались эти комплексы на основе различных по происхождению традиций: в фольклоре эстонских, латышских и вятских переселенцев — на основе народной скрипичной традиции, испытавшей влияние городского музыкального быта и профессионального смычкового исполнительства; в фольклоре выходцев из Могилевской губернии — на основе более архаичной традиции, преемственно связанной с традиционной музыкально-инструментальной культурой Восточной Белоруссии<sup>1</sup>; в фольклоре верхнекамцев — на основе гудошной, древнерусской по происхождению традиции, восходящей к искусству северорусского скоморошеского гудошничества, искусству работных людей XVII—XVIII вв., приписанных к уральским заводам<sup>2</sup>. Но если эстонскими, латышскими и белорусскими умельцами струнно-смычковое исполнительство культивировалось в до-революционные и первые послереволюционные годы как средство национального самообособления, что не могло не привести эти традиции к распаду, то у переселенцев из юго-восточных уездов Вятской губернии и верхнекамских районов УАССР и Кировской области русско-удмуртские народные скрипичные и русские гудошные традиции оказались более жизнеспособны и получили дальней-

---

<sup>1</sup> См.: Назина К. Белорусские народные музыкальные инструменты. Минск, 1979.

<sup>2</sup> Это подтверждается широко распространенными песенными и народно-прозаическими текстами в традиционных жанрах свадебной причет, зимних и летних игр молодежи, рекрутских и солдатских песен, шуточных и плясовых, а также загадок, поговорок, сказок и быличек с характерными вкраплениями профессионально-арготической лексики скоморохов-инструменталистов «Изукрашена улица/Все гудками, все волынками/Не гуди, погудалышко./Не гуди, посе-ребренное!/Выломлю я два пруточка./Сделаю я да два гудочка./Не гудите, гудалышки./Не будите вы батюшка!/Скрипка да гудок/Состроили домоч/Что по лавкам гудок./По подлавкам гудок./Нагуляется гудок/Да сидет в уголок./Да один-то солдат./Ой, да играет./Он и скрипочкой./Ой, да играет». Столь же высокий уровень сохранности всего в целом струнно-смычкового комплекса русских Верхнекамья (в отличие от народно-скрипичного искусства их северных соседей — зюдинских коми-пермяков), включающего и промысел инструментов различной формы, и несомненно связанные с многовековым взаимодействием гудошного и вокально-песенного исполнительства особенности фактуры последнего, в частности совершенно уникальную для русского музыкального фольклора кадансовую квинту вместо обычного унисона в многоголосии солдатских, рекрутских, лирических песен и народных романсов, указывает на национальную и этнокультурную самобытность и, возможно, на первичность этого уникальнейшего в современном русском фольклоре явления по отношению к струнно-смычковому комплексу верхнекамских автохтонов — удмуртов и коми-пермяков.

шее развитие в условиях преобразующейся социалистической действительности.

Наиболее же плодотворным в своем активном бытовании, сохранившим творческий потенциал к саморазвитию и самосовершенствованию, оказался не скрипичный этнокультурный комплекс, поздний по происхождению и ориентированный на городской музыкальный быт, а гудошный, генетически связанный со скomorошеством русского средневековья, сложившийся и значительно эволюционировавший к тому же в фольклоре не сельского жителя, земледельца, с его глубоко традиционной материальной и духовной культурой, а рабочего фабрики «Северный коммунар», основателя семейной династии С. К. Некрасова, верхнекамца по происхождению, уроженца д. Ларенки Афанасьевского района Кировской области, столяра-краснодеревщика северокоммунарского промкомбината. Вот почему своеобразный этнокультурный комплекс гудошника-рабочего, достигший наибольшего расцвета именно в 1950—1960-е гг., в годы работы умельца непосредственно в промышленном производстве, где он зарекомендовал себя как самобытный изобретатель и рационализатор, заслуживает, на наш взгляд, самого пристального внимания и тщательного изучения.

Достаточно сопоставить биографические данные и творческие характеристики двух земляков-гудошников: рабочего С. К. Некрасова и его соседа по Сивинскому району Пермской области крестьянина И. М. Устинова, чей этнокультурный комплекс в отличие от некрасовского приобрел достаточную известность в этнографической и фольклористической науке<sup>3</sup> и, как оказалось, полностью заслонил собой от внимания исследователей гораздо более интересный и богатый этнокультурный гудошный комплекс первого.

**С. К. Некрасов.** Житель деревни в 1910—1941 гг.; колхозник в 1931—1947 гг.; участник Великой Отечественной войны; рабочий промкомбината в 1947—1970 гг.; пенсионер по трудовому стажу, житель пос. Северный Коммунар. Фольклороноситель-импровизатор<sup>4</sup>, коренной преемник традиций струнно-смычкового исполнительства и промысла от односельчан М. Т. Некрасова и И. К. Гордина, верхнекамских гудошников 1930-х гг.

Репертуар, поначалу ограниченный частушечными и плясовыми паиграйшами предшественников, затем постоянно обогащался при содействии его жены, песельницы Н. Н. Некрасовой, и включал свадебные, хороводные, игровые, рекрутские, солдатские, лирические, шуточные и плясовые песни, ранние и поздние баллады, на-

---

<sup>3</sup> См. публикации автора данной статьи в сборниках: «Фольклор Урала» (Свердловск, 1983), «Живое слово в русской речи Прикамья» (Пермь, 1979; 1985), «Литературный язык и народная речь» (Пермь, 1984; 1986). А также: Садоков Р. Русские скomorохи//Сов. этнография. 1976. № 5. С. 121—141; Попова Т. Основы русской народной музыки. М., 1977. С. 172.

<sup>4</sup> По классификации А. М. Астаховой. См.: Астахова А. М. Былины: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 245—247.

родные романсы, частушки, советские массовые песни и др. Большое разнообразие штриховой техники, использование орнаментальной мелизматики, двойных нот, «скрытой полифонии» при игре попеременно на двух струнах, выявление специфики того или иного жанра с помощью характерной для исполнителя техники штриха. Акты единовременного исполнительства строятся по принципу четкого жанрово-стилистического контраста как развернутые сюжетные микроформы, отдельные песни-наигрыши стягиваются в цикл на основе более сложных художественных ассоциаций, характерных для фольклорноносителей-рабочих.

**И. М. Устинов.** Хуторянин в 1888—1909 гг; отходник в 1909—1914 гг., участник первой мировой войны в 1915—1917 гг.; крестьянин-единоличник в 1918—1964 гг., пенсионер по старости, житель с. Сива. Фольклорноноситель-«передатчик», случайный преемник этнокультурного комплекса верхнекамского гудошника 2-ой половины XIX в. (промысел, профарго, исполнительская техника, устно-поэтический и народно-прозаический репертуар и др.).

Репертуар жестко ограничен заученным в детстве при передаче ему всего комплекса, жанрово сужен до народных романсов, поздних солдатских, скабрезно-фривольных шуточных, плясовых и претерпевших редукцию игровых повторов хороводных и игровых песен. Игра «коротким» смычком, почти полное отсутствие легаго, предпочтение спиккато и деташи в подвижных темпах, наиболее характерное в плясовых наигрышах; отсюда частые контаминации неплясовых песен-наигрышей с плясовыми, функционально и ситуативно не мотивированные. Акты единовременного исполнительства строятся рондообразно, на постоянных возвратах к наиболее привычному в гудошном исполнительстве — плясовым наигрышам вне глубоких художественных ассоциаций.

Рассмотрим подробнее один из актов единовременного исполнительства рабочего-гудошника С. К. Некрасова и его жены Н. Н. Некрасовой. Магнитофонная запись производилась во время повторного посещения практикантами семьи Некрасовых, тогда как гораздо более продолжительное по времени первое посещение целиком было посвящено записи «под карандаш» многочисленных песенных текстов из репертуара Н. Н. Некрасовой. Сделанная магнитофонная запись единовременного исполнительства Некрасовых представляет характерные черты их творчества в целом, предельно кратко, но очень точно моделирует не только своеобразную синтагматику исполнительского акта, в «естественных» условиях гораздо более протяженного и развернутого, но и его жанрово-стилистическую парадигматику. Информанты дали своеобразный «конспект» не только своего богатейшего репертуара, но и всей верхнекамской традиции струнно-смычкового исполнительства в его

---

<sup>5</sup> Астахова А. М. Былины, С. 244—245.

современной художественной трансформации, осуществленной в их этнокультурном комплексе.

Некрасовы открыли свой мини-цикл летней хороводной, «тройничкой» песней «Ох, ты улица, улица!», повсеместно распространенной в Верхнекамье, как нам представляется, не столько потому, что именно ею открывались летние молодежные игрища в этом крае и что в ее инструментальном сопровождении могли принимать участие гудошники: напев хороводной явно «рассчитан» на воспроизведение на гудке грушевидной формы — характерном для русского средневекового однобурдонном гудке, — тогда как С. К. Некрасов, современный гудошник-рабочий, в противоположность гудошнику-крестьянину И. М. Устинову, воспроизводит данный напев динамически очень корректно, по-скрипичному, дублируя вокальную партию жены, не заглушая ее пение характерной «гудьбой», но прибегая к ней при извлечении завершающей мелострофу квинты двух открытых струн<sup>6</sup>.

В таком ансамбле, какой представляют Некрасовы, доминирует прежде всего поэтическое слово, особенно если учесть, что напев хороводной, как это характерно для всего обрядового фольклора Верхнекамья, почти эквиритмичен тексту. В исполнении Некрасовых песня-наигрыш отчетливо членится на сюжетные блоки, содержащие поэтически преобразованную информацию о традиционной календарной и семейной обрядности, ритуально-магической символике ее образов. Поэтому она как бы представляет весь традиционный обрядовый фольклор Верхнекамья — фольклор земледельческого календаря, свадебной драмы и предсвадебных молодежных игрищ, а поэтический текст в сюжете всего акта-цикла выполняет роль завязки, экспозиции основной темы цикла — «Человек и его судьба», столь характерной для фольклора рабочих Прикамья<sup>7</sup>.

Контраст между хороводной и сменяющими ее частушками на тему свадебных торжеств и связанных с ними ритуальных и бытовых действий, исполняющимися в Верхнекамье «под пляску», подчеркивается гудошником Некрасовым прежде всего посредством штриховой техники. Музыкант играет двойные ноты, образующиеся между звуками мелодической линии и нижним квинтовым бурдоном («гудом»), темброво насыщено смычком-«погудалом», плотно прижимаемым к струнам, резким деташе, приближающимся к маркатированному; усиление динамики, увеличение темпа отнюдь не заглушают пения: звуковой баланс частушек остается таким же выровненным, как и в исполнении хороводной. Упрощенность мелодического контура частушек гудошник восполняет не только орнаментированием проходящими и вспомогательными, как в хороводной, но и контрапунктом инструментального подго-

<sup>6</sup> Ср.: «...нижняя струна издает финальную ноту, а две другие — квинту этой ноты...» Цит. по: Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. А., 1975. С. 279.

<sup>7</sup> См.: Фольклор Урала: Фольклор городов и поселков. Свердловск, 1982. С. 60.

лоска в кадансовой и предкадансовой частях частушечной микроформы, что напоминает характерные гармошечные контрапункты-«переборы», получившие распространение первоначально в фольклоре фабрично-заводских рабочих поселков второй половины XIX—начала XX вв.<sup>8</sup> Стянутые в сюжетно организованный цикл, частушки свадебного пира в исполнении Н. Н. Некрасовой из традиционных четверостиший перерастают в шести- или даже восьмистрочные строфы и получают вид коротких лирических песен, «припевов под пляску», в то время как гудошное сопровождение, подчеркивая окончания каждого двустипа характерным кадансовым и предкадансовым контрапунктом, отчетливо членит эти припевки на равные периоды, выявляя тем самым танцевальную, народно-хореографическую природу этого жанра песнетворчества<sup>9</sup>, сообщая частушкам роль своеобразной интермедии, музыкально-поэтической рекреации в общем акте-цикле «Человек и его судьба».

Лишенные каких бы то ни было внутрислоговых распевов, эквиритмичные своим поэтическим текстам, частушечные припевки по тому же принципу яркого стилистического контраста и одновременно в строгой последовательности развития основной темы общего цикла сменяются балладой об убийстве мужем своей жены, которая становится не только сюжетной, но и музыкально-агогической кульминацией макроформы всего акта единовременного исполнительства. Не исключено, что инициатива включения этой баллады в записанный цикл принадлежала самому гудошнику, поскольку эта лиро-эпическая песня и ее инструментальный вариант относятся к числу самых любимых и часто исполняемых С. К. Некрасовым. Это тем более важно отметить, что в отличие от вариантов баллады, широко распространенных в соседнем северном Прикамье, где традиции северорусского струнно-смычкового исполнительства и промысла если и имели место в прошлом, то к настоящему времени оказались совершенно утрачены и сведения о них сохранились только в отдельных рассказах-меморатах старожилов, верхнекамские варианты, в особенности некрасовский, представляют собой настоящие лирические проголосные песни и как музыкальные формы, орнаментально-мелодические «подробно проработанные», с большим количеством внутрислоговых распевов не только на ударных, но и на безударных слогах, образующих соответственно сильное и слабое времена такта-полустипа, с междометийными вставками типа «Ой!» и «Ой, да!» и развивающими «интонационный тезис»<sup>10</sup> зачина его словесно-мелодическими повторами, и как жанр устно-поэтического творчества, где сюжет-

<sup>8</sup> См.: Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. С. 160.

<sup>9</sup> Ср.: «Музыкант... употребляет их (гусли — В. А.) только для аккомпанемента к пению медленных мелодий или плясовых песен, которые наигрываются на гудке». Цит. по: Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. С. 279.

<sup>10</sup> Термин заимствован нами из кн.: Земцовский И. И. Русская протяжная песня. Л., 1967. С. 78.

но-повествовательное начало уступает место лирико-поэтическому. На первый взгляд такое пристрастие гудошника С. К. Некрасова к данной лиро-эпической песне кажется неожиданным, не укладывающимся в хрестоматийные представления о характерном репертуаре и жанрово-стилистической избирательности русских гудошников, в представления, основанные на многочисленных показаниях разнообразных источников по истории гудка: иконографических, археографических, этнографических и лингвистических. Но это лишь на первый взгляд: ведь в лице С. К. Некрасова мы имеем дело с фольклорноносителем-рабочим, в этнокультурном комплексе которого глубоко традиционное, верхнекамско-крестьянское по происхождению не могло не получить дальнейшего развития, художественной трансформации, тогда как все источники по истории гудка относятся ко времени гораздо более раннему — XV-первой половине XIX в.

В сопровождении этой баллады современный гудошник почти не использует характерной «гудьбы» — бурдонирования, но чутко следует за напевом, за его малейшими мелодическими изгибами, применяя мягкое деташе и легато даже при переходе с одной струны на другую, отчего техника смычка и пальцевая техника левой руки приобретают черты, более характерные для народного скрипичного исполнительства<sup>11</sup>. При этом достаточно сложная музыкальная форма мелострофы в инструментальном сопровождении отчетливо членится на основные структурообразующие элементы: зачин — «интонационный тезис», междометийная вставка «Ой!», словесный повтор зачина при одновременном его мелодическом развитии, междометийно-союзная вставка «Ой, да!» и завершающая фраза — итог развития. Членение осуществляется гудошником приемом контрастного сопоставления инструментально-мелодической горизонтали 1, 3 и 5-го элементов, горизонтали характерно-скрипичной и бурдонированной вертикали, характерно-гудошной, на окончаниях этих элементов, особенно 1 и 3-го. Все это способствует улучшению восприятия поэтического текста, несмотря на его подчиненное положение в лирической прогolosной песне.

Завершили данный акт-цикл частушки-страдания любовно-лирического содержания, образовав вместе с балладой вторую, рядовую его часть. Использование гудошником в аккомпанементе к ним такого же маркированного деташе на двойных нотах не только подчеркнуло роль репризности этих частушек по отношению ко всей макроформе акта, но и внесло элемент пародийности, комического оксюморона между текстом и наигрышем.

Едва ли не в той же мере обнаруживает себя развитие художественно-эстетическое и конструктивно-логическое, неассоциативное мышление современного гудошника в технически усовершенствованном им промысле своего инструмента. В отличие от «скрип-

---

<sup>11</sup> См.: Смирнов Б. Ф. Народные скрипичные наигрыши, записанные на родине М. Глинки. М., 1961. С. 8, 11, 17.

ки» И. М. Устинова, очень упрощенной, приталенной, а в отдельных экземплярах и еще более архаичной каплевидной формы, «гудок»<sup>12</sup> Некрасова тщательно проработан им прежде всего в контурах корпуса, верхней и нижней дек; сходству с инструментом фабричного изготовления способствует и специально подобранная окраска темно-коричневого цвета. Размеры «гудка» Некрасова уступают устиновскому, но превосходят обычные скрипичные. Если изготовитель-крестьянин ограничивался в производстве своих «скрипок» топором, лучковой пилой и стамеской, то умелец-работчий, настоящий мастер — золотые руки, привлекал для этого самый разнообразный столярный инструментарий, а для выгибания обечайки сложной квазискрипичной формы изобрел даже специальный станок, в то время как не менее мастеровитый в работе с деревом Устинов ограничивался при изготовлении обечайки стяжением ее в «тали», отчего «скрипка» получала схематичную восьмеркообразную форму. Столь же ощутимо, наглядно выражается принципиальное различие эстетических и конструктивно-технических установок обоих умельцев в изготовлении смычка-пугудала: примитивно-лукообразного — у Устинова и прямого, квазискрипичного, но по-гудошному укороченного — у Некрасова.

Таким образом, в уникальном для современного фольклора уральского промышленного региона этнокультурном комплексе гудошника-рабочего традиции древнерусского струнно-смычкового исполнительства и промысла нашли свое дальнейшее развитие и вплотную приблизились к народному искусству современных скрипачей-умельцев юго-западной России, что позволяет объединить их в общем русле историко-культурного процесса эволюции русского музыкально-инструментального фольклора.

К. Э. ШУМОВ, Ю. А. КОРАБЕЛЬНИКОВА

Пермский университет

## УСТНЫЕ РАССКАЗЫ ТУРИСТИЧЕСКИХ ГРУПП КАК ЯВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

Современное состояние традиционного фольклора, судьбы жанров устного народного творчества, проблема определения границ явлений современного фольклора — наиболее острые и актуальные вопросы, которые предстоит решить фольклористике. Наряду с процессами разрушения архаичных жанров и исчезновения ряда традиционных сюжетов собиратели фиксируют появление новых сюжетов и развитие жанров традиционного фольклора в иной среде бытования. Поэтому встает вопрос о расширении предмета исследования, который до недавнего времени ограничивался крестьян-

---

<sup>12</sup> Названия «скрипка» и «гудок» принадлежат самим умельцам.